Cuadernos

Historia 16

250 PTAS



El Renacimiento

Miguel Cortés Arrese

24

Cuadernos
Historia 16

Plan de la Obra

1. La Segunda República Española • 2. La Palestina de Jesús • 3. El Califato de Córdoba • 4. El Siglo de Oro, 1 • 5. El Siglo de Oro, 2 • 6. Faraones y pirámides • 7. La Castilla del Cid • 8. La Revolución Industrial • 9. Felipe II • 10. La medicina en la Antigüedad • 11. Los Reyes Católicos • 12. La mujer medieval • 13. La Revolución Francesa, 1 • 14. La Revolución Francesa, 2 • 15. La Revolución Francesa, 3 • 16. El Egipto de Ramsés II • 17. La invasión árabe de España • 18. Los Mayas • 19. Carlos V • 20. La guerra de la Independencia, 1 • La guerra de la Independencia, 2 • 22. La Hispania romana • 23. Vida cotidiana en la Edad Media • 24. El Renacimiento • 25. La Revolución Rusa • 26. Los fenicios • 27. La Mezquita de Córdoba • 28. La Reforma en Europa • 29. Napoleón Bonaparte, 1 • 30. Napoleón Bonaparte, 2 • 31. Los iberos • 32. Recaredo y su época • 33. Los campesinos del siglo XVI • 34. La Inglaterra victoriana • 35. El Neolítico • 36. Los Aztecas • 37. La Inglaterra isabelina • 38. La II Guerra Mundial, 1 • 39. La II Guerra Mundial, 2 • 40. La II Guerra Mundial, 3 • 41. Tartessos • 42. Los campesinos medievales • 43. Enrique VIII • 44. La España de José Bonaparte • 45. Altamira • 46. La Unión Europea • 47. Los reinos de taifas • 48. La Inquisición en España • 49 Vida cotidiana en Roma, 1 • 50. Vida cotidiana en Roma, 2 • 51. La España de Franco • 52. Los Incas • 53. Los comuneros • 54. La España de Isabel II • 55. Ampurias • 56. Los almorávides • 57. Los viajes de Colón • 58. El cristianismo en Roma • 59. Los pronunciamientos • 60. Carlomagno, 1 • 61. Carlomagno, 2 • 62. La Florencia de los Médicis • 63. La Primera República Española • 64. Los sacerdotes egipcios • 65. Los almohades • 66. La Mesta • 67. La España de Primo de Rivera • 68. Pericles y su época • 69. El cisma de Aviñón • 70. El Reino nazarita • 71. La España de Carlos III • 72. El Egipto ptolemaico • 73. Alfonso XIII y su época • 74. La flota de Indias • 75. La Alhambra • 76. La Rusia de Pedro el Grande • 77. Mérida • 78. Los Templarios • 79. Velázquez • 80. La ruta de la seda • 81. La España de Alfonso X el Sabio • 82. La Rusia de Catalina II • 83. Los virreinatos americanos • 84. La agricultura romana • 85. La Generación del 98 • 86. El fin del mundo comunista • 87. El Camino de Santiago • 88. Descubrimientos y descubridores • 89. Los asirios • 90. La Guerra Civil española • 91. La Hansa • 92. Ciencia musulmana en España • 93. Luis XIV y su época • 94. Mitos y ritos en Grecia • 95. La Europa de 1848 • 96. La guerra de los Treinta Años • 97. Los moriscos • 98. La Inglaterra de Cromwell • 99. La expulsión de los judíos • 100. La revolución informática.

Rufino González, 34 bis
28037 Madrid. Tel. 304 65 75

ISBN: 84-7679-286-7 (Fascículos)
ISBN: 84-7679-287-5 (Obra completa)
Depósito legal: M-36431-1995

Distribución en quioscos: SGEL
Suscripciones: Historia 16. Calle Rufino González, 34 bis
28037 Madrid. Tel. 304 65 75

Fotocomposición y fotomecánica: Amoretti S.F., S.L.
Impresión: Graficinco, S.A.
Encuadernación: Mavicam
Printed in Spain - Impreso en España

Precio para Canarias, Ceuta y Melilla: 275 ptas., sin IVA, incluidos gastos de transporte.

Historia 16

Indice



Personajes renacentistas en fresco de Filippino Lippi, siglo XV (portada). Retrato de un noble en un detalle de *La cámara de los esposos,* de Andrea Mantegna, Palacio Ducal, Mantua (izquierda).



Personajes florentinos en un detalle de *La resurrección del hijo de Teófilo*, por Masaccio y Filippino Lippi

El Renacimiento

Miguel Cortés Arrese
Universidad de Castilla-La Mancha

A la hora de hablar del Renacimiento no podemos dejar de tener en cuenta la acalorada polémica que ha envuelto a este período de la Historia; polémica que se extiende hasta nuestros días, sin que los estudiosos hayan podido llegar a un acuerdo pacífico sobre cuál sea su carácter esencial, ni sobre cuándo empezó a manifestarse, ni tampoco cuándo finalizó. Por ello, no es de extrañar que el *problema del Renacimiento* haya llegado a ser uno de los temas más controvertidos de la historiografía moderna.

Originariamente, el término *Renacimiento* se utilizó para designar el movimiento que, en el siglo XV y comienzos del XVI, intentó resucitar en la cultura europea los valores formales y espirituales de la Antigüedad. Al parecer, fue usado por primera vez por Balzac en *Le Bal de Sceau* —1829— para caracterizar la conversación de una *contesssina:*

Elle raisonnait facilement sur la peinture italienne ou flamande, sur le moyen-aĝe ou la renaissance.

Cabe pensar que Balzac se hacía eco de un término que estaba en uso en los círculos intelectuales y la sociedad galante de aquellos años, antes de que fuese aplicado, con un criterio científico, por Michelet primero y posteriormente por Burckhardt.

Cuando Jules Michelet publicó el séptimo volumen de su *Historia de Francia,* titulado *La Renaissance,* introdujo buena parte de los aspectos presentes en la idea moderna de Renacimiento. Veía este período como la antítesis de la Edad Media, cuando la naturaleza y la ciencia fueron proscritas y el hombre abdicó de su libertad; el Renacimiento, por el contrario, permitió, desde el siglo XV, a personajes como Brunelleschi o Leonardo da Vinci reconciliar la naturaleza y la razón con el arte, mientras que los humanistas recuperaban la sabiduría antigua. Michelet veía a todos ellos guiados por el mismo impulso: *el descubrimiento del mundo y el descubrimiento del hombre,* que se entendía como la esencia del espíritu moderno.

Mayor alcance tuvo el trabajo de Jacob Burckhardt *Die Kultur der Renaissance in Italien,* que originalmente vio la luz en 1860. Aunque tomó prestados algunos conceptos de Michelet, su análisis del problema tuvo caracteres propios. Para este autor, el Renacimiento fue exclusivamente italiano, representando de este modo una vuelta a la más vieja tradición histórica; se trataba de una civilización nueva que comenzaba en el siglo XIV y terminaba en el XVI, una civilización asentada sobre ideas como la consideración de *El Estado como obra de arte,* el *Desarrollo del individuo,* el *Descubrimiento del Mundo y del Hombre* o el *Renacimiento de la Antigüedad.* Se trataba, realmente, de una propuesta muy sugerente, tanto, que la estructura cultural del Renacimiento propuesto por Burckhardt se convirtió, en buena medida, en *el Renacimiento.*

Sin embargo, esta concepción se vio afectada por la crisis general de la conciencia y de la cultura europeas en torno a 1900 y por el fulgurante desarrollo de la historiografía, que trajo consigo un mejor y más profundo conocimiento del Medioevo y del Renacimiento; sobre todo en terrenos apenas tenidos en cuenta por Burckhardt —historia económica, conocimiento pormenorizado del pensamiento filosófico y científico, una mayor precisión sobre la religiosidad...—. La conjunción de ambos fenómenos dio como resultado la ruptura del modelo propuesto por Burckhardt sin ofrecer otro alternativo y consistente. De este modo, el Renacimiento —precisa Granda— en tanto que período y estructura cultural, quedaba abierto como una laguna historiográfica a colmar. Se hacía precisa una evaluación de sus relaciones con el Medioevo y de toda la historia y cultura europeas posteriores.

En esa dirección se sitúan los análisis de W. K. Ferguson, que valora el

Renacimiento como un período de transición entre la Edad Media y la Epoca Moderna, durante el cual los aspectos feudal y eclesiástico del mundo medieval fueron gradual pero firmemente transformados, primero en Italia y luego en el resto de Europa, por el desarrollo del capitalismo y de la sociedad urbana.

Al hilo de esta periodización, Garin se ha interesado por la Edad Media, la *etapa de las tinieblas,* necesario contrapunto del concepto de *Renacimiento,* poniendo el acento en la determinación del momento preciso en que se abre la brecha entre ambos y abogando por un conocimiento serio de la distinta valoración que tiene la Edad Media para los autores italianos del siglo XV. Así se rompía con el *tópico* recurrente de la oposición tinieblas/luces, corrupción/regeneración, que durante tanto tiempo ha sido lugar común. Es preciso reconocer el hecho, establecido durante décadas de fructífera investigación, de que el Renacimiento se mantuvo unido a la Edad Media por mil lazos; de que la herencia de la Antigüedad clásica, por muy tenues que fueran a veces los hilos de la tradición, no llegó a perderse de manera irrecuperable y de que hubo algunos vigorosos movimientos renovadores de tono menor antes de la *Gran renovación* que culminaría en la época de los Médicis.

A las aportaciones mencionadas, vinieron a añadirse otras que no hicieron sino ampliar el campo de estudio. Y al haberse especulado sobre si el Renacimiento incluye o no el siglo XIV en Italia y el XV en los países septentrionales; al haberse llegado incluso a sopesar la conveniencia de revisar o incluso suprimir el concepto de Renacimiento, Panofsky creyó oportuno, con buen criterio, tratar de responder a las siguientes preguntas: ¿Hubo realmente un Renacimiento que, iniciado en Italia en la primera mitad del siglo XIV, extendió sus tendencias clasicistas a las artes visuales durante el XV y a partir de entonces, dejó marcada su huella sobre todas las actividades culturales del resto de Europa? Y, caso de demostrarse la existencia de tal Renacimiento, ¿es permisible aislar el Renacimiento con mayúscula como fenómeno único, respecto del cual los diversos movimientos de renovación medievales representarían otros tantos *renacimientos* con minúscula?

Los comienzos de la renovación

Ha sido ampliamente aceptado que la idea básica de *una renovación bajo la influencia de los modelos clásicos* fue concebida y formulada por Petrarca. Con anterioridad, las tinieblas se concretaban en el logicismo y la física aristotelizante, con su pretensión de invadir todo el campo de la cultura. En contrapartida, y desde una perspectiva más *humana* de las cosas, se defendía el valor de la *poesía,* por lo general entendida como *teología poética;* frente a los *modernos* se propugnaba un retorno a aquellos *autores antiqui* que habían dominado el panorama durante el siglo XII: los filósofos de Chartres y Alain de Lille. Y esta será la poesía del *teólogo* Dante. Por lo demás, no aparece por parte alguna la *conciencia* de vivir un gran acontecimiento; se trata, tan sólo, de un programa cultural y un llamamiento con objetivos y fines específicos, al margen de mitos de altos vuelos o motivaciones complejas. La transformación de las corrientes iniciales del movimiento fue posible por una serie de circunstancias entre las que cabe destacar la aparición de la figura de Petrarca, que no sólo dio un nuevo ímpetu al movimiento original, sino que acabó por mutarlo en sus propias raíces.

Conmovido *más de lo que pueda expresarse con palabras* por la contemplación de las ruinas de Roma, y dolorosamente consciente del contraste entre un pasado de cuya magnificiencia daban aún testimonio los vestigios de su arte y literatura y el recuerdo de sus instituciones, y un presente *deplorable* que le colmaba de indignación, Francesco Petrarca elaboró una nueva teoría de la historia de consecuencias duraderas. Abandonado el concepto providencialista de la crónica medieval, vio el curso de la Historia dividido en dos períodos, la Antigüedad, fundamentalmente la Roma monárquica, republicana e imperial —plena de luz y esplendor— y la época de la decadencia y las tinieblas. Esta se había iniciado *cuando el nombre de Cristo empezó a ser venerado en Roma* y supuso, en realidad, el principio de una edad *oscura.* Se hacía preciso, pues, recuperar una

Detalle del *Nacimiento de Venus,* por Sandro Botticelli, Galería de los Uffizi, Florencia





tradición cultural perdida, lo cual comportaba la idea de *resurrección,* de un volver a nacer. Y los *antiguos* ya no serían los viejos autores del siglo XII.

A mediados del siglo XIV, Petrarca era consciente, pues, de la sima que se abría entre su generación y la de los escritores antiguos a quienes él admiraba. Numerosos ejemplos lo ponen de manifiesto. Así, cuando en 1355, Carlos IV, el emperador del Sacro Imperio, le preguntó si él creía que un documento que eximía a Austria del dominio imperial podía ser auténtico, Petrarca examinó el manuscrito y no vaciló en considerarlo una falsificación. El comprendía las formas romanas del tratamiento y argumentó que el supuesto autor del documento, Julio César, no utilizaba la fórmula mayestática *nos,* ni se daba a sí mismo el nombre de *rey,* ni siquiera el de *augusto:* esos términos eran anacrónicos. Había más: todas las cartas romanas llevaban la fecha exacta en que habían sido escritas y el nombre de los cónsules que gobernaban en ese momento, pero ésta no los tenía. Su conocimiento de la lengua latina le decía que *Austria* proviene de la palabra que significa *sur,* y puesto que la tierra en cuestión está al norte de Roma, la carta debía carecer de sentido. Fue así como Petrarca rechazó la carta, tanto por pruebas internas como externas, aplicando a ella toda su sabiduría sobre la Antigüedad. Para él, la prueba concluyente era el estilo *bárbaro y moderno* en que estaba escrita.

Petrarca imaginaba la nueva era fundamentalmente en términos de regeneración política y, sobre todo, de una depuración de la dicción y gramática latinas, restauración del griego y vuelta de los compiladores, comentaristas y autores de la Edad Media a los textos clásicos antiguos. Se trataba, como puede colegirse, de una estrecha definición del Renacimiento, que paulatinamente iría ampliándose y en primer lugar gracias a la pintura.

Durante mucho tiempo, poesía y pintura fueron consideradas artes hermanas, al estar dotadas de una afinidad natural. A principios del Trecento, Dante concretó esta idea y la puso de actualidad en sus famosos versos sobre la transitoriedad de la fama humana —*Purgatorio,* XI, 91-99.

De la lectura de los versos citados, puede deducirse que fue Giotto el reformador de la pintura después de la *edad oscura.* Así lo entendió Boccaccio —*Decamerón,* VI, 5— fiel discípulo de Petrarca e intérprete de Dante, y su doctrina recibió la aceptación general. Los textos de Filippo Villani o Eneas Silvio Piccolomini así lo prueban. Lorenzo Valla, por su parte, al extender la analogía con la pintura a la escultura y arquitectura, sitúa a las *bellas artes* en el umbral del templo de las artes liberales. Y Marsilio Ficino, al incorporar la gramática y la música al grupo de las anteriores, hizo posible que el concepto de gran renovación se ampliase hasta que a la altura de 1500 abarcase a casi todos los ámbitos del quehacer cultural. Todavía en 1522, un matemático alemán, J. Verner, mostraba su satisfacción a la vista de las ideas y problemas nuevos —en particular las secciones cónicas— que habían *recientemente emigrado de Grecia a los geómetras latinos de nuestra época.*

Habiendo sido admitido pues que hubo un Renacimiento con las características apuntadas por Panofsky, cabe preguntarse ahora qué distingue a este Renacimiento de los movimientos de renovación que, teniendo como referencia las tradiciones clásicas, se extendieron a lo largo de la Edad Media.

Renacimiento y renacimientos

No puede ponerse en duda la significación de la *renovatio* carolingia o el protohumanismo del siglo XII. Cuando Carlomagno se propuso reformar las administraciones política y eclesiástica, las comunicaciones y el calendario, el arte y la literatura, su idea rectora era la *renovatio imperii romani.* Así ocurre, por ejemplo, en la obra de Eginardo, caracterizada por la elegancia de pensamiento y la exquisitez en la hilación de ideas que tanto admiraba en los autores clásicos. Y en el pórtico de Lorsch, su concepción estructural se remonta al Arco de Constantino y posiblemente al Coliseo.

La *renovatio* carolingia se extendió a todo el Imperio y afectó a todas las esferas de la civilización; pero fue limitada en cuanto que no trascendió de una *Herrenschicht* monástica y administra-

Retrato de *Giuliano de Médicis,* por Sandro Botticelli, Galería de los Uffizi, Florencia

tiva, directa o indirectamente ligada a la Corona; entre sus actividades artísticas no figuró la escultura de gran tamaño en piedra, los modelos escogidos para su imitación pertenecían, por regla general, a las artes menores y, normalmente, no eran anteriores a los siglos IV y V d. C. Los valores clásicos, en última instancia, fueron simplemente rescatados, no *reactivados.*

La renovación clasicista de los siglos XI y XII, por otra parte, penetró en muchos estratos de la sociedad. En el arte, buscó y logró la monumentalidad, escogiendo modelos de mayor antigüedad, pero representó sólo una corriente especial dentro del caudal más amplio de la civilización contemporánea y estuvo restringida a determinadas regiones; y al igual que la literatura, la forma clásica fue disociada del contenido clásico. Centauros, sirenas o cupidos fueron asociados a una significación cristiana como es bien sabido. Se trata de lo que Panofsky ha denominado *principo de disyunción:* cada vez que en la Edad Media, plena o tardía, una obra de arte toma su forma de un modelo clásico, esta forma es casi siempre investida de una significación no clásica, sino normalmente cristiana; cada vez que una obra de arte toma su tema de la poesía, la leyenda, la historia o la mitología clásicas, este tema es presentado en una forma no clásica, sino normalmente contemporánea.

Así ocurrió en la Mantua del siglo XIII, que cuando quiso homenajear a su patrono Virgilio, el poeta fue retratado —al igual que los representantes de las artes liberales en el Portail Royal de Chartres— en forma de erudito medieval sentado en su mesa de trabajo y afanado en escribir; pero cuando en el siglo XV se pidió a Mantegna que diseñara una estatua de Virgilio, destinada a sutituir a otro monumento que había estado en la Piazza d'Erbe, el artista imaginó una figura auténticamente clásica, erguida, envuelta en una toga y dirigiéndose al espectador con la dignidad intemporal de un Sófocles o un Demóstenes.

Correspondió, en consecuencia, al Renacimiento italiano la tarea de reintegrar los elementos separados y puede decirse que la amplitud y profundidad de su devoción a la Antigüedad clásica, así como su continuidad en el tiempo, fueron aspectos que le diferenciaron de los anteriores renacimientos. Y aunque éstos no tuvieron el carácter duradero del primero, su importancia no ha de ser desdeñada al esbozarse en ellos signos precursores del mundo que florecería más tarde. Y así advertimos en Federico II la figura del tirano o en Abelardo el nacimiento del espíritu crítico. Y en todos los casos una cuidada valoración de la Roma antigua.

Carlomagno se consideraba un emperador romano y, probablemente, su aprecio del arte antiguo hubo de tener implicaciones políticas. Cabe pensar que cuando pidió autorización al papa para transportar mármoles y columnas de Rávena para embellecer su capilla palatina de Aquisgrán, no hacía sino afirmar en términos artísticos la legitimidad de su gobierno. Y para acentuar su *humen* imperial, hizo traer una estatuta ecuestre —supuestamente de Teodorico— y la colocó a las puertas de su palacio, que denominó Laterano. Otón III llegó a soñar con construirse un recinto sobre la colina Palatina, y Luis de Baviera no dudó en incluir en su sello la siguiente leyenda: *Que Roma, cabeza del mundo, lleve las riendas de la redonda esfera.*

Los emperadores no llegaron a establecerse de forma permanente en Roma, pero sí lo hicieron los papas, al menos hasta que se trasladaron precipitadamente a Aviñón a comienzos del siglo XIV. Les movían los mismos intereses que a sus rivales seculares y hubo por lo menos dos de ellos que se hicieron enterrar en sarcófagos ya usados en la Roma imperial. Así las cosas, ¿cómo fue Florencia, y no Roma, la cuna del Renacimiento? La respuesta hay que buscarla en el retroceso e inestabilidad que se ensañaron con la ciudad del Tíber durante todo el siglo XIV y las primeras décadas del XV; su economía estaba estancada, su población era reducida y carecía de un gobierno estable. Por eso *las tres cuartas partes del espacio intramuros se dedicaban al cultivo. Los habitantes, acosados por el miedo y la pobreza, vivían, como sus antepasados de la prehistoria, en chozas de barro.* No era esa la situación por la que pasaba la capital de la Toscana.

La cuna del Renacimiento

Recuperada del horror causado por la Peste Negra, Florencia se encuentra

hacia 1360 entre los numerosos Comunes independientes de la península italiana. Se localiza en el corazón de una zona muy fragmentada políticamente, y en el interior de ella cada cual no deja escapar jamás las ocasiones que se les presenten para ampliar su territorio. La mayor preocupación del Común radica en garantizar la libertad y la seguridad de las vías comerciales que le unen a una amplia área económica.

El poderío económico de Florencia no se manifestó en fecha muy temprana; fue creciendo durante el siglo XIII y expansionándose a lo largo del XIV en proporciones que no tuvieron paralelo en ninguna otra parte de Italia ni de Europa. Y lo hizo en una triple dirección: la industria de la lana y de la seda, el comercio de tejidos y otros productos y las operaciones bancarias.

Los industriales de la ciudad, además de tener el control del proceso productivo, llegaron a monopolizar el comercio de sus productos, además de traficar con otros artículos. Este comercio estaba organizado a gran escala, con amplios programas de compra y venta en el extranjero, y una vasta red de contactos que abarcaban la mayor parte del mundo cristiano y del islámico. En todas las ciudades importantes, particularmente en Inglaterra, Francia y Flandes, tenían los mercaderes de Florencia sus agencias y sucursales. Aun más, por lo que respecta a Italia, el comercio de buena parte del país estaba en manos florentinas. Expertos en finanzas tanto como en comercio, adoptaron la moneda oro y, gracias a su constante reserva, el florín desplazó a las fluctuantes piezas de plata como moneda internacional en el mercado mundial. Como consecuencia de todo ello, en Florencia se desplegó tal capacidad de cálculo y visión racional de la realidad y se llegó a un conocimiento tan profundo en materia de negocios, como no lo hubo igual en ningún otro lugar del mundo cristiano. La reorientación del negocio por parte de los Médicis tras la crisis de la industria de la lana es buena prueba de ello.

Las oficinas comerciales de las industrias florentinas diseminadas por todo el mundo eran a la vez bancos de cambio. Todo era manejado por las mismas manos: producción, comercio y préstamos. En esta combinación se basaba el extraordinario poder de la clase media alta florentina, dando como resultado que el capital activo de las grandes empresas pudiera ser aumentado y los riesgos distribuidos equitativamente. También incrementaron su riqueza con la adquisición de extensas propiedades en el campo, elevando así su prestigio, al tiempo que colocaban sus capitales de la única forma segura posible en tiempos de crisis. Ahora bien, el verdadero negocio era el bancario. Los Médicis, por ejemplo, remuneraban las sumas que les habían sido confiadas por sus clientes con un interés que oscilaba entre el 8 y el 10 por 100. Era ésta una cifra superior a la del rendimiento medio de las propiedades rurales de la Toscana; sin embargo, el que cobraban por sus préstamos, podía superar fácilmente el 25 por 100.

Florencia era en el siglo XV un hormiguero de bancos de toda clase. Los había especializados en préstamos semanales; otros se dedicaban al tráfico de joyas y piedras preciosas, pero aceptando asimismo depósitos a plazo fijo en dinero líquido. Luego estaban los cambistas, que especulaban sobre la diferencia en curso de las múltiples monedas en las mismas plazas interesadas en cada operación. Finalmente aparecían los verdaderos mercaderes-banqueros, cuyo número tendió a ser cada vez menor y más concentrados sus negocios. Serían un grupo de 72 en 1422, para quedar reducidos a tan sólo 33 medio siglo después. En su conjunto, los florentinos eran los socios capitalistas más importantes de la época.

La concentración de la riqueza trajo consigo la del poder político centrado en torno a los Albizzi —miembros de la Lana y grandes terratenientes— y los Strozzi o los Médicis —los más poderosos banqueros—. Y cuando no ejercían el poder directamente lo hacían a través de miembros afectos, intentando evitar a todo costa la promoción de cualquier política extraña a su reducido círculo.

Al mismo tiempo, el gobierno oligárquico encaminaba a la República ciudadana por la vía del Estado territorial. En estos años, el territorio florentino adquirió una extensión que no había tenido nunca. En 1351, sus dominios se extendían más allá de Prato, hasta Pistoia, sin superar los límites de San Gimignano y el valle de Elsa. La toma de San Miniato data de 1364. Sin embargo, las conquistas de mayor enti-

dad se llevarán a cabo en el siglo siguiente: Pisa, en 1406; Cortona, en 1411 y Livorno, en 1421. Con su expansión hacia el mar Tirreno, la República conseguía no sólo duplicar la extensión de sus territorios, sino, sobre todo, obtener al fin un acceso independiente de salida al mar en busca de su más importante objetivo: la apertura de nuevas rutas comerciales. Las clases medias altas, victoriosas dentro y fuera del país, demostraban su orgullo en todos los sentidos, considerándose en la cumbre del poder.

En el terreno de las ideas, los portavoces de esta clase dirigente fueron, en un principio, los mismos grandes mercaderes y hombres de negocios —Villani, Morelli...— pero más tarde y a ritmo creciente lo fueron intelectuales profesionales, esto es, los humanistas que dependían de ellos.

Política y cultura

El Humanismo era un movimiento literario e intelectual, cuyo principal objetivo era el estudio de la literatura clásica. Como tal, no tenía contactos inmediatos con la vida política. Pero dado que los *studia humanitatis* se ocupaban de la Historia Antigua, Filosofía Moral y Retórica, también podían utilizarse con fines políticos. En este sentido, fue la Cancillería la que facilitó esta relación. Desde allí, y a la vez que descubrían el *pathos* republicano y libertador de ciertos autores latinos, los intelectuales profesionales fueron capaces de elaborar una teoría coherente de acuerdo con las necesidades del momento.

En Florencia se llamaba Canciller a un notario inscrito en la corporación de jueces y notarios que tenía como misión específica mantener las relaciones de política exterior; se trataba, en realidad, de una especie de secretario de Estado que desempeñaba una delicada función pues en su tarea entraba en juego no sólo la ciencia jurídica, sentido político y habilidad política, sino también, y en alto grado, la perspicacia psicológica, el valor y eficiencia literarios y la capacidad propagandística. Estas eran las condiciones que reunía Coluccio Salutati cuando fue nombrado canciller el 15 de abril de 1373, cargo que desempeñaría con sabiduría durante más de treinta años.

Salutati representó un elemento de continuidad política, pero a la vez, y como ha sido apuntado más arriba, ayudó a conformar la vinculación entre una vía cultural renovadora y una precisa y definida vocación *civil*. Por eso, tanto en la guerra con el Papado, como en la lucha a muerte con Gian Galeazzo Visconti, Salutati elabora una imagen persuasiva de Florencia como bastión de la libertad contra la opresión despótica. En nombre de la libertad, es decir, del único valor que convierte a la vida en digna de ser vivida, Florencia se convierte en la patria ideal de los hombres, maestra y ejemplo de la propia Roma moderna y de todas las gentes de Italia. El mito de Roma y el mito de Florencia, su hija y heredera, nuevo Estado-guía de la península italiana, tienen pues un significado sumamente preciso cargado de consecuencias para el futuro. El hecho de que Salutati expusiese este ideario en centenares de cartas enviadas a cancilleres y magistrados de toda Europa, fue decisivo para el triunfo del Humanismo.

En realidad, la idea no era nueva, pero el uso de la retórica clásica y la referencia a la Historia romana como vivencia pretérita ejemplar, le proporcionaron una sólida base, y de su eficacia nos habla el hecho de que el propio Visconti manifestase temer más a las invectivas de Salutati que a un destacamento florentino de caballería. A su muerte, en 1406, fue honrado con exequias oficiales y coronado con el laurel poético; el pueblo en masa acompañó sus restos hasta la iglesia de Santa María de las Flores.

Leonardo Bruni, que fue canciller de manera ininterrumpida entre 1427 y 1444, dio un paso más al abogar por una vida activa, por la participación de los ciudadanos en los negocios públicos. Su mundo intelectual era la expresión ideológica más clara de la potencialidad de la república florentina, apareciendo notablemente influido por el estoicismo romano. No podía ser de otra manera, pues para Bruni, Roma había terminado sus días con la llegada al poder de los Césares. César había sido un hombre excepcional, pero

***Federico de Montefeltro*, por Piero della Francesca, Galería de los Uffizi, Florencia**



sólo con pensar en la crueldad de Tiberio, el furor de Calígula, la demencia de Claudio o la rabia de Nerón, no tendremos la menor duda en confesar, señala Bruni, que *la grandeza de los romanos comenzó a declinar cuando el nombre de César entró en la ciudad de Roma. La libertad dio lugar a la potencia del Imperio, y cuando se destruyó la libertad se consumió la virtud.*

En la época de Bruni, la corriente racionalista más antigua del estoicismo romano transmitida por Cicerón —con su elogio de la Constitución de la república romana, su exaltación de los deberes del ciudadano, su defensa de la participación activa en la vida política y su oportunista valoración de las ventajas exteriores, particularmente de la riqueza— fue la que más influencia ejerció.

Bruni vivió el triunfo de Cosme de Médicis y con ello la transformación de toda la vida florentina, que se acentuaría en la segunda mitad del siglo. Con Carlo Marsuppini, que le sucedió, las obligaciones del canciller quedan reducidas a redactar en buen latín deliberaciones y órdenes. Poggio Bracciolini fue nombrado para el cargo cuando contaba 73 años; se trataba de toda una institución, pero en 1453 era ya un hombre viejo y ausente, algo escéptico y a quien gustaba vivir en una villa en las afueras de la ciudad. No pasó de ser una solemne figura ornamental, mientras que Bartolomeo Scala, que llena el último tercio de siglo, no fue otra cosa que un presuntuoso ejecutor. Scala no tiene ya la menor personalidad política y en el plano cultural es también una figura de escaso relieve. El centro de la política florentina se ha trasladado desde el palacio de la Señoría a la casa de los Médicis. El canciller es un mero funcionario; la corte rodea a Lorenzo y en ella viven, convertidos asimismo en cortesanos, los intelectuales de fama. Lejanos estaban los tiempos de humanismo heroico, los tiempos de la estrecha conexión entre política y cultura, la época de Salutati.

La vuelta al mundo antiguo

Salutati fue maestro y guía de una generación de florentinos en los *studia humanitatis* y el grupo de amigos que reunió a su alrededor comprendía jóvenes patricios como Niccolo Niccoli y profesionales como Bruni o Poggio. Heredero intelectual de Petrarca, reunió una notable biblioteca de textos clásicos, que guardaba celosamente, y propició su estudio de manera fervorosa y con la solemnidad del párrafo siguiente: *Releed, os rogamos, las historias de los romanos, nuestros antecesores; recorred sus anales y meditad en los siglos de autoridad consular, tras la expulsión de los reyes... y acordaos de Breno, Pirro, Aníbal y Mitrídates.*

Salutati, por lo demás, fue el principal responsable de la resurrección de los estudios griegos en Florencia, transformando su casa y ciudad en templos dedicados a su estudio. Las clases del bizantino Manuel Crisoloras comenzaron en marzo de 1397, y enseguida se hicieron populares causando un impacto extraordinario; hasta el punto de que Leonardo Bruni cuenta que *por la noche soñaba en lo que había aprendido durante el día.* Y aunque las que impartió en Florencia sólo duraron tres años, ello fue suficiente para establecer el estudio del griego sobre una base permanente; el propio Bruni llegó a dominar la lengua helénica de tal modo que pudo escribir en griego un tratado sobre la Constitución florentina. Tratado que anotaría el sabio Pletón en una copia conservada actualmente en la Biblioteca Marciana de Venecia. Bruni se ocupó también de las traducciones de Aristóteles, y por ello alcanzó un reconocimiento europeo que le acompañaría más allá de su muerte.

Los clásicos fueron usados al mismo tiempo como educadores del pueblo y alimento de una nueva práctica política; se buscaba en ellos nuevos puntos de referencia, apoyo y orientación. Esta es la razón del retorno a los autores antiguos latinos y griegos, de la compulsiva búsqueda y recuperación de originales en todos los géneros y materias —poesía, historia, literatura, filosofía moral, las diferentes técnicas y disciplinas científicas, las diferentes orientaciones filosóficas—. Originales que inmediatamente se comentan, se copian y se difunden en los círculos abiertos a la nueva cultura, se imprimen y sobre todo son objeto de estudio y atención filológica con vistas a la eliminación de los elementos espúreos y erróneos que se habían añadido con el paso de los siglos.



Retrato de un joven, en un detalle de una obra de Piero della Francesca, iglesia de San Francisco, Arezzo

Este proceso de recuperación y asimilación de textos, y del saber contenido en ellos, será una de las aportaciones básicas de la cultura humanista, fundamental en la génesis del pensamiento moderno, tanto por las pautas mentales que de por sí conllevaba —crítica, conciencia histórica, ruptura con el principio de autoridad y el texto canónico...— como por haber planteado, gracias a las nuevas fuentes y a esa nueva actitud, un distinto marco para la reflexión filosófica y científica.

Al igual que Bruni, Poggio pertenecía ya a la tercera generación de humanistas —tras las de Petrarca y Salutati—, la que madura en los primeros decenios del siglo XV y con la que esta cultura alcanza la plenitud de sus medios y puede decirse que conquista a los mejores hombres de letras italianos. A los citados, se unirán el romano Lorenzo Valla, Gasparino Barsizza de Bérgamo, el veronés Guarino Vittorino de Feltre y Pier Paolo Vergerio *el Viejo* de Istria. Y aunque muchas ciudades de Italia y casi todas las cortes principescas favorecieron a los humanistas, ninguna lo hizo como Florencia.

Hasta 1430 aproximadamente, la función dominante de estos hombres de letras era filológica y didáctica: se estudiaba atentamente el léxico de los distintos autores, se comentaban sus obras, se preparaban sus gramáticas, se empleaban métodos de enseñanza distintos de los tradicionales. Pero poco a poco el interés de los intelectuales se abre a nuevas disciplinas como reflejo de la unidad de la cultura renacentista.

Así ocurre con la admirable recopilación de códices científicos antiguos y medievales que llevara a cabo el florentino Filippo Pieruzzi. Buena parte de tales códices se halla hoy entre los manuscritos de San Marco y constituye una biblioteca de gran altura: Euclides, Arquímedes, Ptolomeo, los grandes científicos árabes... Que este material fuera accesible a los círculos doctos florentinos y que hubiera sido reunido por un notario relacionado con Manetti, Bruni y Marsuppini, es un dato que no ha de ser olvidado. Pone

de manifiesto cómo la oposición humanismo/ciencia es injustificada en lo esencial pues, al recuperar las fuentes latinas y sobre todo griegas, puso los fundamentos para la revolución conceptual y científica que vendría más tarde.

Los humanistas y la ciencia

El dominio de la lengua griega se convirtió, también en este caso, en requisito indispensable para acceder a las bibliotecas científicas, mal conocidas hasta entonces. Así ocurrió en el caso de Antonio Benivieni, el fundador de la anatomía patológica, quien, gracias a su conocimiento del griego, pudo leer los grandes manuales científicos y sustituir las modestas y deformadas compilaciones arábigolatinas por sus originales. Benivieni, por lo demás, ejemplifica a la perfección el modelo de un hombre de ciencia de la segunda mitad del siglo XV, al combinar la lectura de los antiguos y la experiencia directa.

La actividad de los humanistas en el campo de la ciencia cabe ser entendida como una potente fuerza renovadora, y no sólo por su descubrimiento de la pluralidad de las doctrinas y de las concepciones de las cosas y la consiguiente crisis de la teoría de la ciencia depositada en un solo autor, en un solo libro, de modo similar a cómo la *Biblia* o el *Corán* recogían las enseñanzas de la fe.

En la Edad Media tardía, los esfuerzos estaban encaminados a enmarcar la construcción de la ciencia en las pautas del aristotelismo, ajustándola a sus presupuestos metódicos y metafísicos y delimitada por su empirismo terreno y sus esferas celestes. De ahí los intentos de reducir cualquier otra doctrina a los esquemas aristotélicos o a calificarla de errónea.

En los siglos XV y XVI, la constante presencia de los textos de Demócrito, Epicuro, Lucrecio y otros que les siguieron, propició una compleja visión del mundo muy alejada, por lo demás, del cosmos aristotélico. Los citados, junto a Platón, ayudaron a poner de manifiesto que la teoría de Aristóteles no era más que una de las muchas hipótesis generales sobre la realidad, y que sus libros no eran *la física* sino *una física* entre otras. Finalmente, Aristóteles acabaría siendo derrotado por los otros filósofos y científicos griegos y por sus propios comentaristas.

En este ámbito hay que incluir los dos hechos que de acuerdo con los testimonios de la época, gozaron de un carácter más revolucionario en la renovación del marco intelectual de la época. Se trata del descubrimiento del Nuevo Mundo y del progresivo derrumbamiento del sistema geocéntrico. Dos aspectos del mismo proceso de transformación radical de las relaciones entre el hombre y el mundo.

Del descubrimiento del Nuevo Mundo, derivará una nueva visión de la Naturaleza, distinta de una región a otra, planteándose, en consecuencia nuevos y grandes problemas relativos a la historia tradicional del Diluvio. Es entonces cuando, partiendo de una visión transformada de la naturaleza, se empieza verdaderamente a estudiar la distribución geográfica de las plantas y animales.

El segundo de los aspectos es lo que se ha dado en llamar *revolución copernicana.* Con ella cambiaba la visión del cosmos y toda la tradición bíblica, desde Isaías a Josué, fue puesta en tela de juicio. ¿Cómo podía haberse *parado* el Sol, si lo que se movía era la Tierra? Aquello significaba, sin duda, una ruptura de notable importancia con la tradición, una nueva visión de las relaciones hombre-mundo, además de lo que suponía como oposición a los principios mecánicos aristotélicos.

Copérnico no sólo arremete contra Aristóteles, fundamentándose en Pitágoras y Platón y citando a Heraclides, Ecfanto, Filolao y Aristarco de Samos, sino que en el décimo capítulo del libro primero de su *De revolutionibus,* convierte la idea de la armonía universal en el centro de su argumentación. De nuevo hay que remitirse al papel desempeñado por los humanistas en su sistemática ruptura de la imagen de la centralidad de la Tierra, llevada a cabo por metafísicos de tipo ficiano, poetas y literatos. Estas ideas reflejan, en cualquier caso, la necesidad de integrar la historia de la filosofía y la de la ciencia en una historia general de la cultura, poniendo de manifiesto la unidad de la cultura renacentista.

***Segismundo Malatesta*, por Piero della Francesca, iglesia de San Francisco, Arezzo**



Cabe añadir que no se comprende la apertura científica si no se examina la apertura mental relativa a la técnica. Porque desde el siglo XV, hay todo un florecimiento de aquellas artes que la Edad Media había considerado mecánicas. Ejemplar es el caso de Brunelleschi. Frente a las técnicas artesanales de los constructores de las catedrales góticas, de notable tosquedad, Brunelleschi emprende el estudio de la matemática con uno de los grandes cultivadores de la época, Toscanelli, y se traslada a Roma para examinar los procedimientos empleados por los antiguos ingenieros. De ese modo, en la construcción de la cúpula de Santa María de las Flores en Florencia se consigue el cálculo teórico y previo de su magnitud. Los pintores, por su parte, estudian la teoría de la perspectiva y elaboran nuevas técnicas para su aplicación.

El descubrimiento del sistema de perspectiva en Florencia, en los primeros años del siglo XV, considerado como una recuperación de lo antiguo —y por tanto integrado en el ámbito de la cultura humanista— surge como el instrumento que hace posible la representación de la naturaleza y el desarrollo de la idea tridimensional del espacio. Con ello se rompe con el sistema aperspectivo medieval y la concepción del espacio como referencia trascendente y simbólica.

En el sistema figurativo tridimensional, todo se refiere a un sistema externo al cuadro: es la visión de la naturaleza desde un punto en el que nuestra visión justifica su valor y existencia. Así, el espacio surge como un fenómeno mensurable reducido a principios regulares, lo que supone una relación de dimensiones de medidas, de distancias y escalas, de todas las cosas de las que el hombre es su medida y referencia. A través de la perspectiva, se destaca el valor del individuo frente al mundo, al margen de las consideraciones providencialistas de la Historia y de cualquier planteamiento simbólico de la imagen y del espacio.

El desarrollo inicial de este método de representación no surgió de la formulación matemática de sus principios contenidos en un tratado, sino de la verificación práctica de una reflexión teórica. A. Manetti, en su *Vita di Filippo di ser Brunnellesco,* señala que la primera corresponde a Brunelleschi, codificándose posteriormente en los escritos de Alberti. El Baptisterio y plaza del Duomo, y la plaza de la Señoría de Florencia, hoy perdidas, constituyen la primera realización práctica del problema de acuerdo con una construcción geométrica correcta. La proyección perspectiva de la Trinidad de Masaccio, donde se sabe intervino Brunelleschi, puede aportarse como un testimonio en este sentido.

Alberti será quien, en 1435, en su tratado *De pictura* —traducido al italiano el año siguiente— codifique de forma sistemática las experiencias anteriores y formule una teoría de efectos duraderos que tendría su práctica expresa en artistas como Piero della Francesca. En *La Flagelación,* de 1455, hoy en la Galería Nacional de Urbino, de acuerdo con su formación de matemático, diseñó el emplazamiento arquitectónico con tal exactitud, que es posible reconstruir el plano del terreno y situar sobre él las figuras con precisión.

Sobre el patio enlosado del palacio de Poncio Pilato en Jerusalén, a la izquierda de la composición se dispone la sala de juicios cerrada por una columnata de estilo corintio. Desde allí, Pilato, en su trono, observa cómo dos soldados flagelan a Cristo, que está atado a una columna. Pero a su derecha, en primer plano, aparecen delineadas las figuras de tres espectadores, y podemos afirmar, casi con certeza, que la relación espacial existente entre este grupo y la escena de la flagelación es fundamental para el simbolismo que pretende transmitir la obra. En la actualidad se piensa que la figura de la derecha es un retrato de Ludovico III Gonzaga, marqués de Mantua, posiblemente mecenas del artista; la imagen de la izquierda podría corresponder al astrólogo de Ludovico, Ottaviano Ubaldini, mientras que el joven rubio del centro, cuya cabeza está enmarcada por un laurel, aparece vinculado a la Gloria.

Piero della Francesca utiliza aquí la perspectiva de una manera precisa y que sorprende por su originalidad. Un trazado más convencional habría situado el *punto de fuga* en el centro teológico del cuadro: la cabeza de Cristo. Pero Piero, de una manera inesperada, coloca el punto de fuga a la derecha y hacia abajo del flagelador vestido de verde. Ello reduce la distancia aparen-

te entre las figuras del primer plano y las del fondo, subrayando al mismo tiempo la diferencia de escala y poniendo de relieve la relación existente entre ambos grupos.

Piero volvió a Urbino, en la década de los años sesenta y en 1474; quizás con el propósito de mostrar al duque su famoso tratado teórico *De prospectiva pigendi*. Escrito en lengua vulgar, se basa en principios euclídeos y, más que proponerse instruir al lector con una teorización sistemática, da o incide en una serie de procedimientos prácticos y ejercicios sobre perspectiva, tan útiles en el taller. Se distingue de las tesis de Alberti por un rigor matemático mucho mayor. Pero identifica la pintura con la perspectiva, y lleva la infinita variedad de las formas naturales a la medida y regularidad de las formas geométricas. En este sentido, su pintura se convierte en un medio para la investigación del espacio, en términos científicos un medio de conocimiento de la realidad sobre bases matemáticas, constituyendo una premisa de lo que será el método de Galileo.

¿Qué consecuencias tuvo la implantación de la perspectiva? Esta apareció como un sistema único que suponía la reducción a la mitad de todos los modos posibles de la visión. Se trataba de una representación racional del espacio, pero de un espacio pensado como dimensión de la relación y, por tanto, de la acción humana. Era, en fin, la relación del hombre con el mundo. De su éxito nos habla el que permaneciese durante siglos como la base de la pintura occidental.

Tareas del hombre nuevo

Junto a los intelectuales profesionales, patricios florentinos se incorporaron también a los nuevos estudios. Así, Donato Acciaiouli, junto al desempeño de sus muchos cargos en la ciudad y fuera de ella, tuvo tiempo de componer, entre otras obras un comentario a la *Etica* de Aristóteles y una vida de Carlomagno. Tradujo al italiano la *Historia de Florencia* de Bruni para la Señoría florentina, y al latín la *Política* de Aristóteles para Federico Montefeltro. Y la casa de Alamanno Rinuccini, que componía elegantes epístolas y oraciones en latín, era lugar de reunión de jóvenes humanistas. Ambos fueron los principales gestores del nombramiento en 1456 del sabio Juan Argyropoulos para la cátedra de griego de la Universidad; el ilustre bizantino educó durante muchos años a la juventud de Florencia con la ayuda de un programa sistemático de estudios filosóficos. De este modo se apartaba del enfoque de los primeros humanistas y preparaba el terreno para la Academia Platónica de Ficino.

Toda la vida se iba conformando de acuerdo con lo antiguo; Niccolo Nicoli bebía en copas antiguas y se rodeaba de objetos preciosos en las excavaciones, mientras se extasiaba ante los códices que había localizado y copiado. Figuras relevantes asumieron, conscientemente, en la vida cotidiana modelos griegos y romanos, como cuando Lorenzo *el Magnífico* pensaba en Pisístrato y Ficino intentaba aparecer como un Platón redivivo, incluso con sus características personales. Los bailes de disfraces trataban de incorporar a todas las divinidades del mundo clásico. Y cuando Lorenzo celebró un magnífico torneo para festejar su matrimonio con Clarisa Orsini lo hizo, según su diario, *para hacer como los demás*. El primer premio que recibió era *un yelmo de plata con Marte por cimera*.

Sin embargo, las letras humanas, la retórica de Quintiliano y el pensamiento de Platón no proporcionaban un contenido que únicamente hubiese que repetir, sino un crisol en el cual se había de formar el hombre pleno, libre, fuerte, capaz de vencer con la *virtu* al destino, como lo habían hecho los griegos y romanos.

Escritores y hombres públicos hicieron hincapié en la exaltación de la vida civil y de los valores del Estado, del ciudadano que combate y muere por la patria y así consigue la gloria terrenal y el honor que en los cielos le tienen reservado al que así se conduce; pero también insistieron en la necesidad de vivir la vida como una obra laboriosa en el reino de los hombres.

Es la fecundidad de la acción, el trabajo humano, lo que construye y transforma la escena terrenal. La exaltación del trabajo, útil y fecundo, contribuye a la vez a hacer comprender la función social del dinero, de la economía, en que se revela y se traduce en algo tangible uno de los aspectos del poder constructivo del trabajo. La riqueza,

lejos de ser despreciada, es condenada sólo cuando es acumulada de manera estéril; pues si se hace circular se convierte en un instrumento de liberalidad y magnificencia, que figuran entre las dotes constantemente loadas por los hombres nuevos. Así ocurría con los Médicis —según Alberti—, que al gastar sus fortunas embelleciendo ciudades y construyendo edificios alcanzaron una excelente estimación entre los hombres. Así ocurría con los ricos fundadores de bibliotecas, y con los protectores de letrados y artistas.

En su conjunto, el Humanismo constituyó un fenómeno de gran envergadura, siendo la primera vez que se oponía un frente sólido al monopolio eclesiástico. La sociedad que lo sustentaba era predominantemente burguesa y, en cuanto a sí misma y su quehacer humano, ha rechazado ya la cultura eclesiástica. Se trata, por lo demás, de una sociedad que no pone en discusión el cristianismo, sino que se considera diferente de aquella que todo lo encierra en la teología o la piedad religiosa. El Humanismo de los siglos XIV y XV es, en consecuencia, la estructuración cultural de una nueva sociedad profana europea, pues *es precisamente la fuerza viva de lo humano,* en palabras de Tenenti, *su savia indestructible, su serenidad autosuficiente y su interés por una digna vida social, lo que en estas generaciones cobra forma al contacto vivificante con la Antigüedad.* Se trataba, en definitiva, del abordaje a una nueva fase de la civilización.

El papel de las artes

Brunelleschi, Donatello y Masaccio van a ser los encargados de encabezar el cambio artístico en Florencia; todos ellos son contemporáneos en el sentido más profundo, incluso a pesar de que el último nace en 1401 y muere en 1428. No se trata de una coincidencia fortuita, puesto que hay constancia de la colaboración profunda entre Masaccio y Brunelleschi en los años decisivos de la creación del pintor, a partir de 1425, así como de la influencia de Donatello. Los artistas citados y otros que les secundaron, fueron capaces de articular un nuevo lenguaje a partir de las propuestas derivadas de la recuperación de lo antiguo, el carácter de los temas llevados a cabo y el significado de la visión en perspectiva, entre otros factores, dando lugar a un código figurativo que se presenta como una alternativa sólida al sistema plástico preexistente. Sirva de ejemplo la cúpula de Santa María de las Flores, el símbolo del nuevo valor cívico. Alberti, considerándola *capaz de cubrir con su sombra a todos los pueblos toscanos,* entendería adecuadamente su significado.

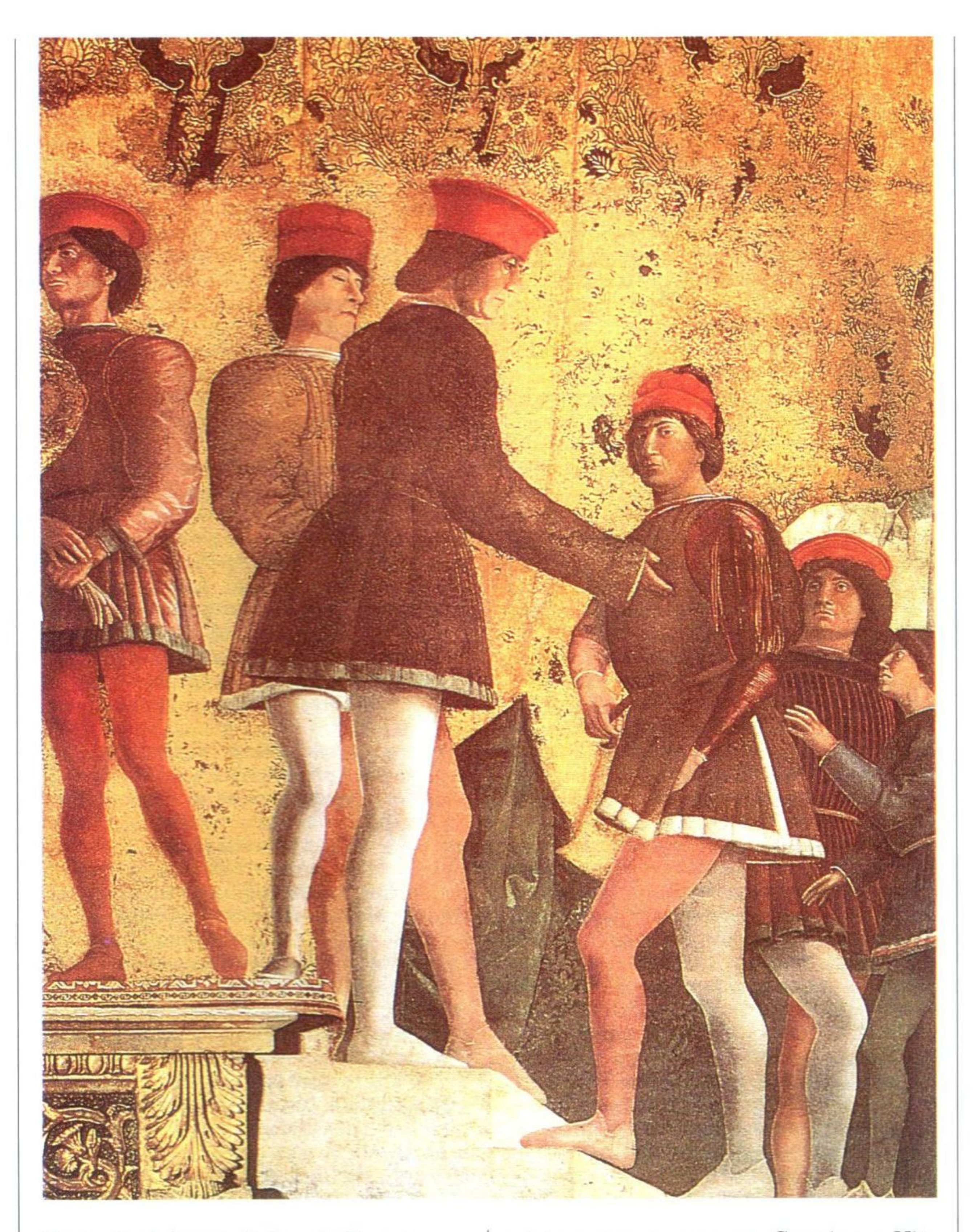
Con ser importante la aportación de Brunelleschi, será Alberti quien racionalice por entero la nueva cultura arquitectónica. Buena prueba de ello es el diseño para la fachada de la iglesia gótica de Santa María Novella, donde tiene en cuenta el principio compositivo de Vitruvio de la composición modular, asumiendo como módulo compositivo el cuadrado. El planteamiento de las iglesias de San Sebastián y San Andrés de Mantua no hacen sino corroborarlo.

Alberti fue víctima de la fascinación por su identidad intelectual y, fruto de ello, han llegado hasta nuestros días dos autorretratos suyos, ambos relieves en bronce, aunque hay pruebas documentadas de alguno más.

El primero se conserva en la National Gallery de Washington, y supone un paso adelante respecto al retrato de perfil, falsamente atribuido a Masaccio —Gardner Museum de Boston—, siendo unos diez años posterior —1435—. La inspiración procede del mundo antiguo, y la figura está vestida como si pretendiera equipararse a los pensadores y héroes de la Antigüedad. La cara está concebida como un paradigma del carácter en línea con su ideario sobre la naturaleza humana.

El segundo de los relieves, conservado en el Louvre, representa una etapa más avanzada en el terreno del retrato: el porte de la cabeza es más convincente, la boca más firme, el cuello más rotundo y la parte baja ha sido reducida. Al mismo tiempo, no figuran en el cuadro ni las glosas del nombre ni el emblema, por lo que el mensaje de los rasgos no se debilita.

Ambos retratos se vinculan al mito del valor de la individualidad, una condición en relación con el poder, la riqueza y la cultura. También a su papel conmemorativo; estaba conscientemente dirigido hacia el futuro, cuando la persona ya no viviese. Por eso, si en el siglo precedente se había manifestado



Personajes de la corte italiana de Mantua, por Andrea Mantegna

de manera discreta, invade ahora la escena, ocupándola en ocasiones de manera ostentosa.

Encontramos retratos en medallas, muy solicitadas en el entorno humanista, como ocurre con Guarino o Vittorino da Feltre, este último director de una escuela en Mantua, la *Giocosa,* en la que Federico de Montefeltro y otros hijos de la nobleza aprendían Humanidades. Los encontramos en forma de busto, como en el caso de Piero de Médicis y su familia para adornar los dinteles de las puertas de su palacio. Y aunque no tienen el poder

de comunicación de sus homónimos romanos, de su éxito nos habla el que Mino de Fiésole fue solicitado para este cometido por alguna de las grandes personalidades militares y administrativas de la península italiana. A este respecto, Plinio nos cuenta que en Roma los bustos de los hombres prominentes se exhibían en el exterior de sus casas y el busto de Palmieri —obra de Rossellino— está deteriorado por el tiempo, porque siguiendo la costumbre antigua, estuvo colocado sobre la puerta de su casa de Florencia.

Se encuentran también retratos en los frescos decorativos de los palacios de las cortes del norte de Italia. La serie de este tipo más conocida se encuentra en el palacio Schifanoia de Ferrara. Pero la obra de Mantegna en el palacio ducal de Mantua, del año 1474, se distingue por estar inspirada por entero en la Antigüedad. En el tímpano de los arcos se vislumbra un espíritu clasicista que se extiende hasta los frescos que decoran las paredes.

En la entrada hay tres frescos a nivel de los ojos; el que se encuentra a la derecha, muestra el recibimiento del cardenal Francesco Gonzaga, hijo de Ludovico III, constituye el acontecimiento central del relato y la justificación del retrato colectivo. El segundo de los frescos, que se encuentra sobre la chimenea, acoge al marqués y a su esposa, Bárbara de Brandeburgo, sentados ceremoniosamente con miembros de su familia y de su corte esperando a un emisario cuya llegada anuncian las figuras que se encuentran a la derecha. Una vez más, la composición procede de la Antigüedad: las figuras están situadas como si de un espacio real se tratase, y gozan de una claridad y fuerza narrativa extraordinarias. Evocan las recepciones que tenían lugar en la sala y, de manera más general, el retrato de la vida y el espectáculo de la corte.

Para lograr una mayor correspondencia, Mantegna recurre a la combinación de elementos arquitectónicos reales de la estancia, como la puerta, la chimenea o las ménsulas del arranque de las bóvedas, con los fingidos a través de un ilusionismo orientado a eludir las *diferencias* entre lo real y lo figurado. E incluso el fondo de círculos de la terraza reproduce el zócalo en que simulan apoyarse las pilastras. De esta forma, se establece una correspondencia entre la decoración del zócalo y el fondo figurado.

Los frescos de la *Cámara de los Esposos* revelan, por lo demás, cómo los temas elegidos por mecenas y artistas giraron, cada vez más, en torno a un mundo centrado en el hombre, sobre sus intereses vividos. Su marco será exclusivamente urbano: la naturaleza y los paisajes dejarán de ser objeto principal de la pintura de la época. La figura humana y los grupos se extienden por los frescos y las telas, donde el artista da rienda suelta a su alegría, tratando de representarlos en todas las actitudes, con los sentimientos más diversos y los más justos matices de color.

El relato del fresco, por último, asume el papel de historia que fija un acontecimiento; se recurre, en consecuencia, al mito de la gloria, esto es, a una perspectiva de supervivencia distinta de lo tradicional. Los vivos quieren figurar en el ejercicio de sus actividades e incluso algunos dan señales de no querer esperar hasta el final de sus vidas para fijar sus propias semblanzas terrenales. De ahí el éxito del retrato.

Los señores buscan afanosamente a escritores que eternicen su nombre y su gesta, monumentos que les salven de su inexorable fin, palacios privados que les sirvan de moradas eternas. Con el deseo de perdurar en el recuerdo de los hombres, fue levantado en Padua el monumento a Gattamelata en 1447, obra de Donatello. Gattamelata estaba enterrado en una capilla de la iglesia del Santo y el monumento ecuestre se presenta como un homenaje urbano desarrollado con un tratamiento plástico atento a su percepción desde múltiples puntos de vista; para ello se había tenido en cuenta el problema de las distancias y su emplazamiento en el marco de la ciudad. Se trataba, dicho sea de paso, de la primera estatua fundida en Occidente desde los tiempos de Justiniano.

Tanto en el monumento a Gattamelata como en el posterior a Bartolomeo Colleoni, situado en el campo de San Giovanni e Paolo de Venecia, y otros que les siguieron, se quiso rendir un homenaje al personaje a través de la acción y su comportamiento en la Historia. Fueron el resultado del nuevo ideario surgido acerca de la vida y la realidad, donde el nuevo hombre rena-

centista es el equivalente a un actor que domina los acontecimientos y que posee las riendas del discurso de la Historia.

El hombre, colocándose por encima de la naturaleza, la domina, vuelve a plasmar todas sus formas, esta vez siguiendo sus propias exigencias, e instaura sobre ella su reino, reino de su actividad, obra de su creación. Y para esta lucha terrenal se busca una recompensa terrenal; la individualidad quiere afirmarse, desea extenderse en el tiempo y en el espacio, desea dilatarse y romper los límites que la suerte del hombre ha establecido. A la actividad del individuo y su capacidad para controlar las fuerzas de lo natural, a la virtud, debe corresponderle la gloria, que llegaría a convertirse en un deseo vehemente, tormentoso, insaciable. De ahí el interés por la historia, conservadora de glorias y horrores, supremo tribunal del mundo; gracias a ella se superan los límites concedidos al hombre por la naturaleza y las generaciones se enlazan unas con otras en una vida perenne, en un presente en el cual concurren todos los tiempos. De ahí las palabras de Poliziano: *Con justicia llama Cicerón a la historia testimonio de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, voz de la antigüedad. Contra todo asalto de la fortuna, ella es para nosotros como un baluarte y como un arma salida del taller de Vulcano... A la vez que imprime una marca indeleble sobre los malvados, a la vez que da a los buenos una gloria eterna, a los unos los mantiene alejados del mal con el temor a la infamia y a los otros los exhorta al bien con la esperanza del elogio, pues, en gran parte, las vicisitudes, los dichos más destacados de los hombres excelentes.*

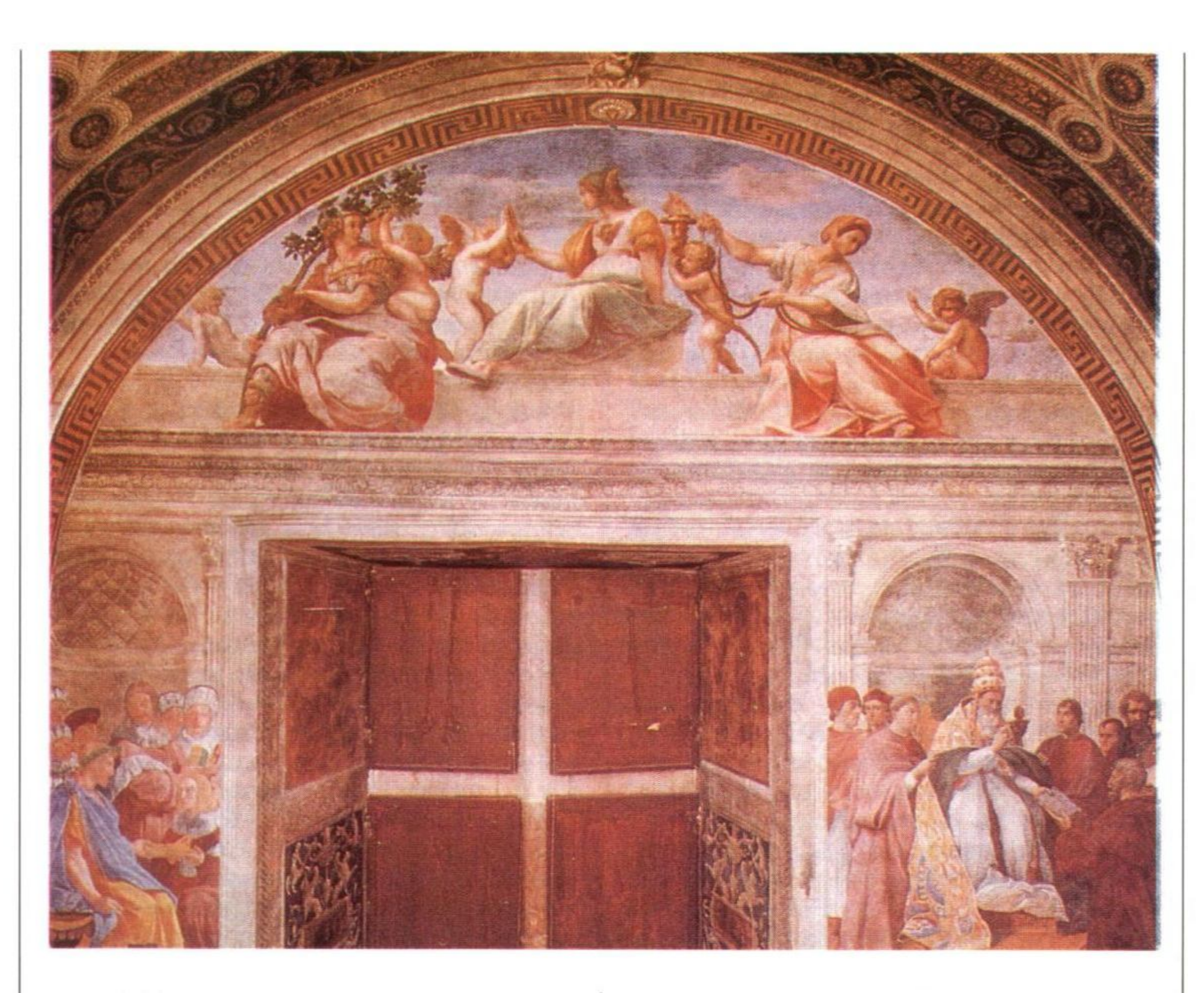
Son numerosos ahora los tratados, diálogos y discursos sobre la nobleza con el fin de demostrar que lo que hace noble al hombre no es la herencia de la sangre, ni la autoridad conferida por los papas o emperadores, sino sólo su obra, su actividad y su fuerza; la fuerza que domina la lucha, tanto si se impone con las armas del capitán de fortuna, del banquero hábil o del orador vigoroso. Ahora es cuando florecen los tiranos, que desvinculan su poder de cualquier otra autoridad limitativa y crean a su gusto la política. Con frecuencia son muy cultos y sueñan con repetir las hazañas de los héroes antiguos, se rodean de escritores que los hagan famosos y artistas que adornen su corte y realcen su prestigio.

Príncipes y tiranos

Hacia 1450, los Este de Ferrara lograron disponer de Roger Van de Weyden; Segismundo Malatesta, tirano de Rímini, hizo que Alberti le diseñara un monumento de corte clásico y humanista, el Templo Malatestiano, y que Piero della Francesca pintara en su célebre retrato en el año 1451. Banisio Basini —como Filelfo con Francesco Sforza o Porcellio con Alfonso de Aragón— celebró sus hazañas militares con un poema latino, *Hesperis,* y el amor de su esposa Isotta con elegías de inspiración ovidiana. Exquisitos relieves y esculturas de divinidades paganas, figuras alegóricas, signos del zodíaco, armas y monogramas dispuestos en el interior del Templo y alrededor de su tumba, trataron de asegurar su inmortalidad después de dejar un recuerdo imperecedero entre los vivos. Mientras tanto, Alberti se trasladó a Mantua, donde trabajó para los Gonzaga y Piero fue a Urbino, a la corte de Federico II de Montefeltro.

Soldado y diplomático, erudito y mecenas, Federico, duque de Urbino, es presentado por Pedro Berruguete como un hombre de letras; en compañía de su hijo Guindobaldo, sostiene entre sus manos un preciado manuscrito y algunos signos delatan su posición: lleva la jarretera concedida por el rey de Inglaterra y el armiño donado por el rey de Nápoles, mientras que la mitra procede de Roma. Vespasiano de Bisticci, en su *Vite,* nos cuenta que tenía un gran conocimiento de las letras *y no sólo de las historias de los libros de las Sagradas Escrituras, sino de filosofía y siempre procuraba que su ingenio y su virtud anduviesen parejos, y aprender cada día cosas nuevas.* Añade que *quiso adquirir conocimientos de arquitectura, y en su tiempo no hubo, no digo ya señores, sino particulares, que tuviesen tantos conocimientos como su señoría. Véanse, si no, todos los edificios que hizo hacer, de qué manera observó el gran orden y mesura de cada una de las cosas, y especialmente de su palacio.*

Las reformas de Federico de Montefeltro en Urbino aparecen delineadas



por la idea de prestigio y la representación militar del triunfo. Para lograrlo, el duque atrajo artistas del tipo de los arquitectos Laurana y Francesco del Giorgio, además del asesoramiento de Alberti y los pintores Melozzo de Forli y Justo de Gante, además de los citados; por aquí pasaron también Bramante y Leonardo, hasta convertir Urbino en uno de los centros artísticos más importantes de Italia. Y no sólo le interesaban los artistas, pues Federico propició la creación de una de las mejores bibliotecas del siglo: cuarenta amanuenses, a lo largo de catorce años, se ocuparon de los más brillantes manuscritos, tanto de autores clásicos como de los modernos; esta bella colección, pasaría, finalmente, a enriquecer la Biblioteca Vaticana. El propio Vespasiano estuvo inmerso en la tarea.

La construcción del palacio en 1447 vino motivada, en un principio, por el deseo de dar una respuesta al templo construido por Segismundo Malatesta en Rímini. El palacio, señala Nieto, se articuló en relación con el paisaje, de acuerdo con el nuevo sentimiento de la naturaleza. La fachada aparece dominada por el valle, y las habitaciones del príncipe y de su familia se hallaban en el centro, abiertas a una serie de galerías superpuestas enmarcadas por torreones. A ello se añadían varias terrazas y un jardín, en cuyo muro se abrieron ventanas. Se trataba de un magnífico recinto, completado por un segundo núcleo en 1465, que pasó a convertirse en la fachada principal de la ciudad.

El palacio fue desposeído de la mayoría de sus tesoros en el siglo XVI, pero tenemos noticias de sus tapices flamencos, sus refinadas esculturas y delicadas marqueterías. Se ha conservado el celebrado díptico de los duques de Urbino, de hacia 1465, hoy en los Uffizi de Florencia. No hacía sino reiterar a todos los que eran recibidos en audiencia, la imagen de triunfo de Federico, guiado por las cuatro virtudes cardinales y coronado por la Victoria.

Sería en Urbino donde Castiglione escribiera sobre la vida cortesana, donde se instruyó Bramante, el arquitecto de San Pedro, y donde nació el gran



Dos murales de Rafael en la *Stanza della Segnatura*, Palacio Vaticano, Roma

Rafael. Se pudo decir entonces que los humanistas habían alcanzado la cumbre de su esplendor, no sólo en Florencia sino en casi todo el resto de Italia y que las capas más elevadas de la población podían complacerse por haber conducido su sistema de vida casi a la perfección. Mantua, Urbino o Ferrara fueron cortes brillantes donde enraizó plenamente la renovación humanista, pero ni las citadas, ni otras que se extendían por Italia, pusieron en duda la supremacía de la de Lorenzo el Magnífico, excelente muestrario de la trayectoria de Florencia en el último tercio de siglo.

El mecenazgo más moderno

En los últimos treinta años del siglo XV, el arte florentino abandona la trayectoria experimental y científica que había posibilitado la configuración de un nuevo lenguaje plástico. Los artistas que asumen un papel hegemónico en la ciudad —Botticelli o los talleres de Verrocchio, Pollaiuolo o Ghirlandaio— se orientan hacia una serie de proposiciones racionalistas y experimentales de la generación anterior. Y es la configuración de nuevos temas, como el del mito acometido por Botticelli o Pollaiuolo, o el desarrollo de un nuevo sentido literario del discurso pictórico, como el elaborado por Ghirlandaio, donde se concentra la atención y los esfuerzos de los artistas. Buena prueba de ello es la serie dedicada a la vida de san Francisco en la capilla Sassetti, en la iglesia de la Trinidad, y el ciclo de la capilla mayor de Santa María Novella, encargado por Giovanni Tornabuoni en 1485.

Estas pinturas servían, según Vasari, *para probar que su época era rica y floreciente en todo, particularmente en las letras*. Ponen de manifiesto, también, el carácter del mecenazgo de Lorenzo el Magnífico, guiado más por una política de prestigio artístico que

por el número de iniciativas personales y de encargos llevados a cabo. De hecho, ningún conjunto comparable a la capilla de Sixto IV en Roma o las mansiones de los Borgia será realizado en Florencia. Y los ciclos de Ghirlandaio en Santa María Novella son debidos a familias aliadas de los Médicis, algo que Lorenzo no parecía dispuesto a propiciar.

Lorenzo estuvo más interesado por enviar a los artistas florentinos al extranjero que ocuparlos en Florencia. Por eso, en 1480 recomienda al rey de Nápoles a Giuliano da Maiano, y después, en 1490, a Luca Fancelli, e incluso a Giuliano da Sangallo, al que estimaba especialmente. Al rey de Portugal, Juan II, enviará a Andrea Sansovino, que construirá un palacio de cuatro torres sin equivalente en Florencia. En 1481, a petición del Papa, un equipo de pintores —Botticelli, Ghirlandaio, Signorelli...— serán llamados a Roma para decorar la Capilla Sixtina. Otros ejemplos podrían ser añadidos.

Se trata en todos los casos, precisa Chastel, de una preocupación manifiesta por irradiar el prestigio de Florencia por doquier, a lo que se añadía la propaganda interior. Lorenzo inauguró, en efecto, la celebración oficial de las glorias del arte toscano, dirigiéndose a las personalidades del humanismo. En 1488, cuando Filippino Lippi fue encargado de erigir una tumba a su padre en la catedral de Spoleto, Poliziano redactó el epitafio. A Poliziano se debe también la solemne inscripción que acompaña a la Anunciación a Zacarías en Santa María Novella y que reza como sigue:

An MCCCCLXXXX quo pulcherrima civitas opibus victoriis artibus aedificiisque nobilis copia salubritate pace perfruebatur.

Nada mejor que esta inscripción, elogiosa y tranquilizadora, para reflejar el esfuerzo llevado a cabo por Lorenzo para celebrar él mismo la gloria y autoridad de Florencia. Ahí reside el sentido de su política artística, más que en los grandes trabajos o decoraciones, en verdad escasos. Y a nivel personal, más que un mecenas organizador, con el paso de los años se le vio preocupado por completar la galería de obras de la Antigüedad y de objetos preciosos legados por su abuelo Cosme. Así puede verificarse, si comparamos el inventario de 1492 con los de 1456 y 1463 realizados por Cosme, y el de 1465 por Cosme; en esta fecha, la colección constaba de 100 medallas de oro, 500 de plata, 30 camafeos o piedras preciosas grabadas en hueco y jarrones. Fue casi duplicada a su muerte.

De hecho, el gusto de Lorenzo se dirigía hacia las llamadas artes menores y solamente el encargo de la villa de Poggio a Caiano, puede considerarse una iniciativa digna de los tiempos de Cosme el Viejo, debida, en buena medida, a su amistad con Giuliano da Sangallo.

En realidad, más que las grandes obras y realizaciones, Lorenzo amaba el contacto con la inteligencia y el talento, hasta el punto de interesarse por todo. El secreto de su rica vida intelectual probablemente radica en este aspecto. A la generación civil, la de Cosme, que se complacía en construir en todos los órdenes, siguió la de los estetas, admirablemente dotados, que prefieren el goce y la especulación a la actividad. Sus poemas nostálgicos, sus sueños de contemplacion, su gusto por lo bucólico y por el secreto de la naturaleza, sus proyectos periódicos de retiro hablan en este sentido. Así cabe entender también la significación de la citada villa de Poggio, cuyo programa general no es otro que el de la santificación de la vida en el campo. Se trata de una santificación laica, ajena al tradicional espíritu cristiano. Por ello se recurre a formas procedentes de la arquitectura religiosa romana como el pronaos o la cúpula que adquieren, en este nuevo contexto, una significación distinta a la original. El mensaje se hace más claro si atendemos al friso que decora el pórtico jónico, con imágenes de las estaciones que regulan los trabajos del campo. Poggio constituye, en última instancia, una síntesis de lo que el humanismo neoplatónico consideraba como ideal de *otium,* un retiro de la vida cotidiana, que ve en los ciclos de la naturaleza una de las manifestaciones más perfectas de la divinidad.

La ubicación de la villa, asentada sobre el último peldaño de terreno antes de que la ondulación de las colinas descendiese lentamente hasta el Arno, revelaba el amor por el paisaje toscano por parte de Lorenzo, pero también de Poliziano, Pico o Ficino. Este último veía en el paseo por aquellas colinas

un remedio para la melancolía, un estimulante irremplazable para la salud y para la meditación; por eso recomienda este ejercicio en su tratado para uso de intelectuales. No es de extrañar, en consecuencia, que la donación de la Academiola, vecina de Careggi, por parte de Cosme a su admirado Ficino en 1462 fuese recibida con especial gozo por los humanistas. Sin duda era una residencia modesta, pero bajo las rocas, entre fuentes y con un panorama extraordinario de Florencia, fue considerada como emplazamiento ideal para el *otium philosophicum*.

El platonismo, filosofía de la crisis

A la altura de 1485, cuando fue levantada la villa de Poggio, el platonismo dominaba el panorama cultural florentino de manera abrumadora; de hecho, su hegemonía se extendió a lo largo del período que va desde la muerte de Cosme de Médicis en 1464 a la revolución de treinta años después; y aunque hubo algunas figuras importantes como Alamanno Rinuccini o el poeta Pulci que consiguieron sustraerse a su influencia, no ha de ponerse en duda su éxito, debido en buena medida a Marsilio Ficino.

Agradable en la conversación y amigo de la compañía inteligente, fue capaz de granjearse la amistad y admiración de príncipes y eruditos, escritores y artistas. De este modo se convirtió en el jefe y el centro de la Academia platónica. En la tranquila calma de Careggi, articuló un círculo de amigos y discípulos que se reunían periódicamente con el deseo de asistir a un renacimiento de la escuela platónica y celebraban el aniversario de Platón con un solemne banquete. Conversaciones improvisadas con amigos y visitantes, lecciones públicas impartidas por Ficino en Santa María de los Angeles, así como una abundante correspondencia, hicieron posible que la popularidad y prestigio de la Academia se prolongara durante siglos.

En este círculo figuraban estudiosos que a veces tenían intereses propios, como Poliziano, más preocupado por la poesía y la filología, o Pico della Mirándola que, aunque a su llegada a Florencia se sintió fascinado por los misterios platónicos y herméticos, más tarde entabló contacto con la tradición escolástica parisiense. En realidad, Francesco da Diacceto fue el principal alumno de Ficino y su sucesor en la Academia, mientras que Cristóforo Landino, Lorenzo de Médicis y Girolamo Beniviendi fueron poetas y hombres de letras.

Marsilio Ficino llevó hasta sus últimas consecuencias el programa de Cosme el Viejo en tiempo del Concilio: el renacimiento de un Platón cristiano. Su platonismo, en palabras de Kristeller, en cuanto metafísica basada en la razón y la tradición platónica, pudo satisfacer las necesidades espirituales de los que estaban acostumbrados e inclinados a permanecer firmemente anclados en el cristianismo y a estudiar al mismo tiempo a los antiguos, y que buscaban una nueva justificación histórica y filosófica a su doble empeño. Su atractivo se incrementó por el hecho de que no se oponía a la religión cristiana ni a la ciencia de la época, ni trató de sustituirlas. Tendió, antes bien, a complementarlas en un campo del pensamiento que progresivamente se hizo más importante para un amplio número de escritores, eruditos y pensadores.

El resultado de esta elección marcó el final de la primera oleada humanista fundamentada en la actividad que despliega el hombre en este mundo, en la dignidad de la vida activa, tendiendo ahora a una perspectiva más desprendida del horizonte terrenal y centrada en sus destinos cósmicos y metafísicos. Marsilio Ficino quiso realizar una *religión inteligente* para una elite cultivada, socialmente suficiente y cada vez menos implicada en los asuntos de Estado.

La fascinación de la obra ficiana reside en su invitación a mirar más allá de la opaca superficie de la realidad para captar tras ella el sello de una armonía oculta que todo lo anima y unifica. No debe buscarse en el universo el cuerpo, sino su alma; sólo quien ve el alma ve el hombre, todas las cosas tienen una verdad, su alma. Dicha alma es su vida secreta, que se nos manifiesta a través de un ritmo, una forma, un destello de hermosura. La verdad no es nunca un término lógico, una abstracción conceptual, sino un alma o, lo que es lo mismo, un princi-

pio activo de vida, de orden y de gracia. De la misma manera, el Ser por excelencia es quien es vida y bondad, es decir, Dios Padre, fuente de la luz y del amor. Filosofar es amor de Dios y retorno a Dios, es religión, es aquel momento de la vida espiritual en que se alcanza la comunión con Dios a través de la contemplación suprema.

El éxito de Ficino fue indudable al imponer su horizonte especulativo por toda Europa a lo largo del siglo XVI. Su influjo se basó en su atractivo individual, siendo en este sentido más profundo si cabe, si se tiene en cuenta que afectó a la mayoría de los pensadores y escritores más importantes, incluidos algunos de los que no se suelen catalogar entre los platónicos, como Bruno, Galileo, Kepler y Descartes. Sin Ficino, serían incomprensibles dentro de la cultura europea aquel renovado sentido de la interioridad y los nuevos tonos que asume la vida moral y religiosa durante los siglos XVI y XVII.

Vemos, pues, cómo tratando de hacerse universal, la cultura humanista florentina se desprendía de sus energías, vivas aún, de su marco ciudadano y de sus problemas más concretos. La separación que establecía entre la religión de los doctos y la del pueblo, iba a la par con el desinterés de algunas grandes familias por el estancamiento de la vida ciudadana y con el republicanismo en retroceso ante el empuje principesco. De hecho, el neoplatonismo era una filosofía de la crisis: crisis de los grandes valores afirmados por el humanismo desde comienzos de siglo, pero también de las grandes aspiraciones políticas y culturales de Florencia.

La intervención extranjera cambiaría el devenir italiano de manera profunda. Además, una economía tan internacional como la florentina, no podía dejar de acusar los grandes cambios que se producían en el panorama europeo. En el terreno de las artes y las letras se hablaba ya otro lenguaje: Milán primero, Venecia después y, sobre todo, Roma, se disponen a usurpar a Florencia la supremacía, y el éxodo de sus grandes artistas no hace sino confirmarlo.

El último esplendor

Las ambiciones de los papas del siglo XV, como Nicolás V, se habían visto malogradas por la debilidad de la acción política y, a pesar de sus monumentos clásicos y sus bibliotecas, Roma seguía siendo artísticamente provinciana. La ciudad era un vasto campo de ruinas con jardines, solares malsanos, poco seguro y con un centro sórdido y populoso dominado por el castillo de Sant Angelo. Con el cambio de centuria, cuando el Papado había asentado ya su poder temporal, Julio II pudo soñar con revivir el prestigio de la antigua Roma. A partir de 1503, emprendió en el Vaticano, a lo largo del Tíber, en el barrio de la Arenula y en el entorno del Capitolio considerables obras de saneamiento; hizo restaurar los muros de la ciudad y rectificar numerosas vías, incitó a los cardenales a reformar las calles y restaurar las iglesias y, en 1512, pudo jactarse, en una inscripción colocada en la vía Sancto Spirito, de haber ornado la ciudad *pro maiestate imperii.*

El papa Julio hizo posible una serie de realizaciones artísticas en las que el clasicismo se convierte en la cultura oficial, en el *arte de la Iglesia,* rompiendo, en consecuencia, con su orientación tradicional. Se trata de un intento de *concordatio* entre cultura clásica y cultura cristiana; *concordatio* en la que el arte asume una función que es, a la vez, doctrinal y emblemática y simbólica del prestigio y del poder. La adopción del clasicismo dará como resultado que la construcción del Belvedere sea una emulación de una villa romana, un lugar para el descanso y la distracción del Papa y su corte, mientras que la basílica de San Pedro venga a simbolizar su poder espiritual y temporal. En el plano de la escultura, Miguel Angel concebirá su proyecto funerario como un monumento triunfal del Papa sobre la Naturaleza y la Muerte.

Las obras emprendidas por Julio II, surgen como una visualización de dos ideas en torno a las cuales gira su política: el papel hegemónico de un orden universal amparado por la Iglesia, y su vinculación histórica con la conciencia de los nuevos tiempos.

Así cabe entender la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina, encargada a Miguel Angel en 1505, y la de las Estancias, realizada por Rafael entre 1509-1517. En cada una de las tres *stanze,* se desarrolla un programa



Sibila Líbica, en un detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina, por Miguel Angel

cuya significación no alcanza su pleno sentido si no es en relación con la integración argumental de la serie: el *espejo* doctrinal de la Verdad, la acción de Dios en favor de la Iglesia y la intervención de la Iglesia en los asuntos temporales.

Las pinturas de la *Stanza della Signatura* —1509-11— presentan cuatro *historias (La Disputa del Sacramento, La Escuela de Atenas, El Parnaso* y *Los Decretales)* que ilustran los cuatro aspectos de una doctrina platónica y cristiana que reconoce la Verdad bajo sus dos aspectos, revelada y natural, lo Bello y el Bien. Se trata de un programa que desarrolla la idea de la no contradicción entre la ciencia, el pensamiento de la Antigüedad y la doctrina de la Iglesia, como símbolo de los nuevos tiempos, y de la legitimación del papel asumido por el Papado en los asuntos temporales.

La *Cámara de Heliodoro* —1511-13— comporta una temática de legitimación de la política de la Iglesia y por analogía de la de Julio II. *La expulsión de Heliodoro del Templo* viene a ser un ejemplo del castigo del profanador; *La Misa de Bolsena* o *La Liberación de san Pedro* surgen como ejemplos objetivos de la intervención divina. *El Encuentro de Atila y León Magno* tiene, al parecer, una connotación histórica más precisa, pues se trata, probablemente, de una referencia a Julio II y la batalla de Rávena. Sirve así de preámbulo a las imágenes de la Estancia del *Incendio del Borgo* —1514-17— donde el tema de la batalla de Ostia viene a ser una alusión a la cruzada contra los turcos convocada por León X.

El cardenal Giovanni de Médicis, hijo de Lorenzo, que tomó el nombre de León X —1513-21— no hizo sino continuar el movimiento impulsado por su antecesor. En Roma se multiplican ahora los cenáculos humanistas entre los ricos patricios (Paolo Giovio, Bembo, Colocci, el banquero Agostino Chigi, Castiglione...) que hacen reinar un clima de cultura y de placer sin igual.

La Universidad contaba en 1514 con unos noventa profesores, entre ellos, Agostino Nifo y Paolo Giovio para la filosofía, Beroaldo y Parrasio para la retórica y Lascaris para el griego. Representaciones teatrales de todo tipo —comedias clásicas y obras contemporáneas, con decorados de Rafael o Peruzzi— entretenían a prelados y laicos.

La poesía latina alcanzó una gran perfección y se practicó abundantemente, procurando siempre el deleite y la recompensa del Papa. Era tal esplendor que Erasmo pudo escribir en 1515: *No concibo dicha más grande que la de volver a Roma.*

Esta cultura romana se mostraba particularmente apasionada, más que ninguna otra, por la arqueología; los hallazgos se sucedían: *El Apolo de Antium, El Laoconte del Esquilino, El Torso...* obras que pasan a formar parte de las colecciones pontificias para albergar las cuales se acondiciona el palacio del Belvedere. Y para que las nuevas excavaciones se desarrollasen de forma acorde, fue nombrado Fra Giocondo de Verano conservador de Antigüedades, cargo en el que le sucedió Rafael.

Rafael fue el intérprete nato de la aspiración a una Humanidad reconciliada y serena, a una fusión de las sabidurías y formas de belleza, con un repertorio de formas claras y gestos expresivos, donde *antiguos* y *modernos* aparecen estrechamente asociados.

Y en ningún otro lugar supo reflejar mejor la esencia clásica del Renacimiento que en la imagen sublime que supo dar a la Virgen, como ocurre en la perfecta *Virgen de la Silla* —1514-15—. La plenitud del Renacimiento romano abarcó, sin embargo, un período muy breve, que no va más allá del pontificado de León X.

Se abandonan entonces los deseos *imperiales* de Julio II, para insistir mucho más en aspectos placenteros y hedonistas, todo lo cual llevará a la definitiva crisis del pasado que culmina en el *sacco* de Roma.

Treinta y cinco mil soldados fuertemente armados, conducidos por el condestable de Borbón, irrumpieron en la ciudad el domingo de mayo de 1527. Muchos eran luteranos, convencidos de que Roma era la moderna Babilonia, la sede, no de Pedro, sino de todos los vicios que amenazaban al orden cristiano y la ley de Cristo. Sus jefes, en cualquier caso, y Carlos V en última instancia, no estaban dispuestos a permitir que la influencia imperial en la península italiana fuese reducida.

Un balance final

Los contemporáneos hablaron de 40.000 muertos y 13.600 casas destruidas durante el saqueo. Se trataba de cifras exageradas. Sin embargo, las consecuencias fueron dramáticas. La marcha de artistas e intelectuales y la despoblación de la campiña ratificaron el infortunio de la ciudad.

El poder pontificio fue también duramente afectado, marcando de este modo el final del Renacimiento o, al menos, como señala Chastel, el período en el que el optimismo romano, la confianza humanista y el mecenazgo se daban la mano. El vandalismo de los luteranos, anunció a todos que se había entrado ya en el período de los conflictos religiosos.

Para entonces, estaba superada la antítesis entre *antiguos* y *modernos,* entre latinos y bárbaros; transformados los viejos materiales en edificios nuevos, la nueva filología en una nueva filosofía que hacía verdadero cualquier esfuerzo del pensamiento pasado, el Renacimiento había renovado verdaderamente el milagro clásico, conquistando para el mundo una perenne verdad de vida.

El Renacimiento fue, ante todo, un gran movimiento cultural que quiso devolver al hombre la legitimación ética y la percepción directa de su propio mundo y, en consecuencia, los medios artísticos para representarlo, los literarios para celebrar su valor y los ético-políticos para dominarlo y construirlo.

Esto se estaba realizando y se realizaría de un modo progresivo, de acuerdo con las estructuras sociales y económicas de cada país, por todo el ámbito europeo. Pues instauraba una nueva cultura universal, que se hizo europea y en el camino fue dejando las peculiaridades florentinas primero, italianas después, que al principio había tenido.

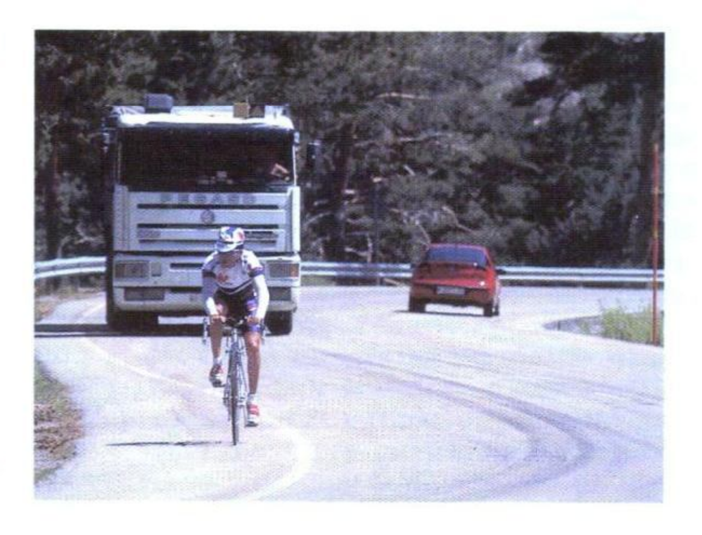
Bibliografía

Antal F., *El mundo florentino,* Madrid, 1963. Alberti, L.B., *Sobre la pintura,* Valencia, 1976. Argan, G.C., *Renacimiento y Barroco (Obra completa),* Madrid, 1987. Baxandall, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento,* Barcelona, 1978. Batllori, M., *Humanismo y Renacimiento.* Barcelona, 1987. Benevolo, L., *Historia de la arquitectura del Renacimiento: la arquitectura clásica (del siglo XV al XVIII).* Barcelona, 1981, Burckhardt, J., *The Civilization of the Renaissance in Italy.* London, 1945. Chastel, A., *El gran taller de Italia: 1460-1500.* Madrid, 1966. *El mito del Renacimiento (1420-1520).* Barcelona, 1969. *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico.* Madrid, 1982. *El arte italiano.* Madrid, 1988. Clark, K., *El arte del Humanismo.* Madrid, 1988. Crombie, A.C., *Historia de la Ciencia: de San Agustín a Galileo.* Madrid, 1974. Ferguson, W.K., *The Renaissance in historical thought. Five centuries of interpretation.* Cambridge (Mass.), 1948. Francastel, P., *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento.* Caracas, 1969. Garin, E., *La revolución cultural del Renacimiento,* Madrid, 1981. *El Renacimiento italiano.* Barcelona, 1986. Idem y otros, *El hombre del Renacimiento.* Madrid, 1990. Garriga J., *Renacimiento en Europa (Fuentes y documentos para la Historia del arte. IV).* Barcelona, 1983. Gombrich, E.H., *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento.* II-IV. Madrid, 1986-87. Hale, J.R., *Enciclopedia del Renacimiento italiano.* Madrid, 1984. Hay, D., *La época del Renacimiento. El amanecer de la Europa moderna.* Barcelona, 1969. Keller, H., *El Renacimiento italiano.* Madrid, 1971. Kristeller, P., *El pensamiento renacentista y las artes.* Madrid, 1986. Klein, A., *El Humanismo.* Barcelona, 1964. Martin, A., *Sociología del Renacimiento.* México, 1962. Miskim, H., *La economía de Europa en el Alto Renacimiento (1300 a 1460).* Madrid, 1980. Nieto, V., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico.* Madrid, 1983. Panofsky, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental.* Madrid, 1975. *La perspectiva como forma simbólica.* Barcelona, 1973. Pope-Hennesey, E., *El retrato en el Renacimiento.* Madrid, 1985. Roover, R. de, *The Medici Banks; its Organisation, Management, Operations and Decline.* New York, 1948. Rossi, F., *The Uffizi and Pitti.* London, 1966. Sebastian, S., *Arte y Humanismo.* Madrid. 1978. Symonds, J.A., *El Renacimiento en Italia.* México, 1957. Tenenti, A., *Florencia en la época de los Médicis.* Madrid, 1985. Valverde, J.M., *El Renacimiento desde sus preliminares (Historia de la Literatura Universal 4).* Barcelona, 1984.

Montar en bicicleta es agradable y relajante, especialmente cuando se hace por caminos, veredas y lugares pintorescos en valles y montañas; pero también puede ser peligroso si no se adoptan medidas oportunas de seguridad.

Las bicicletas, como cualquier otro vehículo, han de cumplir las normas generales de circulación y además las especiales que a continuación se reflejan, independientemente del lugar por el que circulen.

En carretera circula por el arcén de tu derecha y si éste no es transitable utiliza sólo la parte imprescindible de la calzada. Si circulas en grupo, hazlo uno tras de otro manteniendo una distancia de seguridad. Nunca circules en posición paralela con otro ciclista.



Cuando adelantes a otro ciclista o a cualquier vehículo procura mantener un espacio lateral no inferior a 1,50 metros.

En los giros a izquierda, si no existe un carril especialmente acondicionado para ello, sitúate a la derecha, fuera de la calzada siempre que sea posible, e inicia el giro desde ese lugar.

Si circulas en *mountain bike* por caminos forestales ten presente, además de las normas anteriores, la orografía e irregularidades del terreno utilizando la relación de desarrollos más adecuada; no dudes en cambiar de desarrollo todas las veces que sea necesario, pues de esta forma sacarás más partido a tu bicicleta con menos esfuerzo. También, nunca frenes con una sola rueda, hazlo utilizando siempre ambos frenos, es decir, actúa simultáneamente sobre las dos palancas o manetas de frenado situadas en el manillar de tu bicicleta y provéete de una *chichonera* o de un casco especial para ciclistas.

Ten siempre presente que la bicicleta es el vehículo más frágil y su conductor el más vulnerable.



